



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

6 | 2014

Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XXe siècle)

Art Madí (1944-1948) : le compas, la parole poétique et l'utopie

Roberta Tennenini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1251>

DOI : 10.4000/artelogie.1251

ISSN : 2115-6395

Éditeur

Association ESCAL

Référence électronique

Roberta Tennenini, « Art Madí (1944-1948) : le compas, la parole poétique et l'utopie », *Artelogie* [En ligne], 6 | 2014, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1251> ; DOI : 10.4000/artelogie.1251

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Association ESCAL

Art Madí (1944-1948) : le compas, la parole poétique et l'utopie

Roberta Tennenini

La obra es, no expresa.
La obra es, no representa.
La obra es, no significa.
Manifeste Madí, 1946

- 1 En septembre 1930, le coup d'État du général José Félix Uriburu renverse le gouvernement démocratique d'Hipólito Yrigoyen et impose à l'Argentine un régime militaire, autoritaire et frauduleux, dont les mesures répressives seront multipliées et resserrées par une longue série de coups d'État et de gouvernements populistes et oppressifs. En Uruguay, en mars de 1933, Gabriel Terra, président constitutionnel depuis 1931, dissout le parlement avec le soutien de l'armée et instaure une dictature qui, dissimulée par une réforme de la constitution, établit la censure et persécute les adversaires politiques.
- 2 Dans les années qui précèdent la « Décennie infâme » (1930-1943) et la « Dictature de Terra » (1933-1942), Buenos Aires et Montevideo vivent une modernisation accélérée qui entraîne de profonds changements, tels que l'industrialisation rapide et massive, l'urbanisation grandissante des espaces et l'accroissement vertigineux de la population à la suite des flux migratoires provenant de l'Europe. Buenos Aires, en particulier, s'étend à un rythme effréné¹ et, dans l'espace latino-américain, la capitale argentine se transforme rapidement en une métropole culturelle dynamique et créative, où toute innovation, littéraire ou artistique, devient possible. Pour des raisons politiques, de nombreux membres des avant-gardes européennes s'installent dans la région du Río de la Plata où ils contribuent au foisonnement créatif des centres culturels. On assiste ainsi à l'essor de nombreuses revues littéraires – entre autres *Martín Fierro* (1924), *Campana de palo* (1925), *Sur* (1931), *Contra* (1933) –, qui consacrent des rubriques thématiques au cinéma, aux arts plastiques et à l'émergence de nouvelles idées et propositions esthétiques. Également, des centres culturels alternatifs, tels que Amigos del Arte (1924), Ateneo Popular de la Boca, Peña del Café Tortoni (1926), « Boliche de Arte (1927) et Signo (1933), s'ajoutent aux

institutions destinées à la création et à la diffusion des arts², et ils accueillent les débats de jeunes écrivains et artistes autour des objectifs de la réflexion esthétique et de la pratique artistique.

Tradition et ruptures : les pionniers de l'abstraction latino-américaine

- 3 Le questionnement de l'académisme et le renouvellement des langages et des enjeux esthétiques animent les milieux intellectuels du Río de la Plata, surtout à Buenos Aires, où les artistes se confrontent et s'interrogent sur la direction que devrait prendre l'art contemporain. Les relations qu'ils entretiennent sont aussi intenses que conflictuelles et elles aboutissent à des programmes esthétiques dans lesquels se retrouvent différents éléments : affinités liées aux origines sociales, choix artistiques et orientations idéologiques. Leurs débats portent notamment sur l'engagement de l'artiste avec la réalité humaine et politique et sur la rénovation des techniques utilisées. Si l'académisme, représenté de manière exemplaire par les Argentins Fernando Fader et Cesáreo Bernaldo de Quirós³, cultive un imaginaire rural et traditionnel, idéologiquement proche du nationalisme, dans le quartier de Barracas, à Buenos Aires, les Artistas del Pueblo revendiquent leur appartenance aux classes populaires et proposent un art qui vise à conscientiser le peuple, à montrer les injustices sociales et à promouvoir la révolution⁴. Entre-temps, à Montevideo, Pedro Figari⁵ peint la réalité, la mémoire et l'identité américaines sur des tableaux peuplés de gauchos, célébrant les fêtes et les moments de la vie collective – urbaine et rurale – du Río de la Plata.
- 4 Vers le milieu des années 1920, à côté de ces deux perspectives esthétiques et idéologiques, une nouvelle créativité apparaît : celle qui, nourrie des recherches et des innovations européennes, opte pour une rénovation artistique fondée sur l'expérimentation et la réinvention des pratiques et des concepts. En ce sens, les Argentins Alexandro Xul Solar et Emilio Pettoruti et l'Uruguayen Rafael Barradas peuvent être considérés comme les géniaux précurseurs des propositions non figuratives⁶ avancées dans le Río de la Plata des années 1930 et 1940.
- 5 Lors de ses voyages en Angleterre, en France et en Italie, Alejandro Xul Solar (1887-1963) se familiarise avec les manifestations artistiques d'avant-garde, en particulier avec le fauvisme, le cubisme et le futurisme, des tendances dans lesquelles il reconnaît ses propres recherches sur la convergence entre formes humaines et géométriques. Doté d'une personnalité éclectique, Xul Solar laisse libre cours à son imagination vive et débordante⁷, peignant en particulier des architectures futuristes et mystiques ou des figures fantastiques dans lesquelles le corps humain fusionne avec les dispositifs mécaniques. Néanmoins, à partir de 1918, l'abstraction accompagne et modèle sa fantaisie : les formes deviennent essentielles, les plans se superposent et s'articulent en constructions géométriques, et les lignes se prolongent jusqu'à mettre en tension le cadre du tableau.

Alejandro Xul Solar, *Abstracción*, 1919



16 x 12 cm aquarelle sur papier, Museo Xul Solar, Buenos Aires.

Alejandro Xul Solar, *Tapiz*, 1918



détrempe sur papier, 11 x 13 cm, Museo Xul Solar, Buenos Aires.

- 6 Quant à Emilio Pettoruti (1892-1971), ses expériences abstraites sont à mettre en relation avec sa fréquentation des milieux artistiques futuristes italiens. L'influence de cette avant-garde sur ses créations plastiques est déterminante ; pourtant, le déplacement et la répétition des profils, des lignes et des plans sur la surface du tableau, une solution adoptée dans certaines œuvres futuristes pour représenter le mouvement, ne le satisfait

pas, et il choisit finalement de remplacer les physionomies par des géométries vectorielles. Ainsi, ses recherches sur la perception et la représentation du mouvement aboutissent à la création de figures abstraites dans lesquelles la tension de la lumière détermine formes et rythmes.

Emilio Pettoruti, *Dinámica del viento*, 1915



fusain sur papier, 39 x 58,5 cm, Fondation Pettoruti, Buenos Aires.

Emilio Pettoruti, *Vallombrosa*, 1916

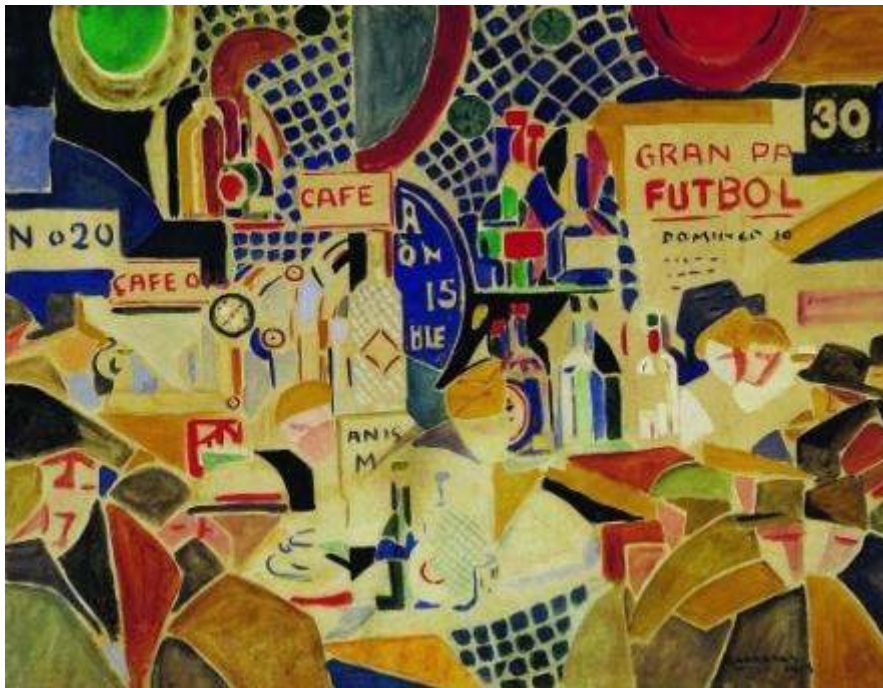


huile sur carton, 33 x 24 cm, Fondation Pettoruti, Buenos Aires

- 7 En 1924, Xul Solar et Emilio Pettoruti rentrent à Buenos Aires, se joignent aux intellectuels proches de la revue *Martín Fierro* et commencent à exposer leurs œuvres dans les galeries des deux côtés du Río de la Plata, stimulant ainsi la réflexion théorique et la production plastique d'autres artistes.
- 8 La contribution de l'Uruguayen Rafael Barradas (1890-1929) à l'évolution de l'art latino-américain est elle aussi significative. Au cours de ses séjours en Italie et en Espagne, où il participe aux débats des avant-gardes, ses apports artistiques dépassent les influences reçues. Ses tableaux montrent la vie trépidante de Madrid et Barcelone à travers des

figures sommairement esquissées et des espaces soutenus et animés par la tension entre les lignes et les couleurs. Le « vibrationnisme », nom par lequel Barradas désigne cette conscience de la fugacité, de la fragmentation et de la simultanéité des images⁸, exalte les formes et les coupures linéaires, crée des équilibres dynamiques entre teintes plates et harmonies géométriques. L'amitié et les échanges artistiques qu'il entretient à Barcelone avec son compatriote Joaquín Torres García enrichiront la rénovation esthétique que ce dernier entreprendra à son retour en Uruguay.

Rafael Barradas, *Quiosco de canaletas*, 1918



aquarelle, gouache et graphite sur papier 47,4 x 61,8 cm . Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

La création d'un art du Río de la Plata

- 9 Antécédents
- 10 La contribution de l'art latino-américain aux grands mouvements esthétiques du xxe siècle est souvent sous-estimée. Reconnu comme espace d'identités hybrides et de métissages culturels, ce continent a non seulement métamorphosé et renouvelé les courants artistiques européens au prisme de sa réalité, de sa fantaisie et de son lyrisme, mais il a aussi participé largement – avec des apports originaux – aux expérimentations artistiques du siècle écoulé.
- 11 Dans leurs recherches plastiques et picturales, les artistes du Río de la Plata décident de défier toute norme figurative, réaliste, magique ou expressionniste, pour atteindre l'essence de la conception artistique. Ils s'attachent alors à l'organisation fondamentale de la composition, aux lois constitutives de la structure et à l'instant matriciel de la construction. Ils veulent réduire l'art à sa valeur absolue, au point de rencontre entre spéculation et pratique artistiques. L'art Madí, en tant que forme d'abstraction inédite et

proprement latino-américaine, naît de cette aspiration d'en finir avec la représentation et la signification.

- 12 L'éclosion de l'art Madí résulte d'un curieux mélange de recherches personnelles, de préoccupations et d'affinités que de jeunes artistes enthousiastes et aguerris partagent à la faveur de quelques rencontres fructueuses. En 1934, l'Uruguayen Joaquín Torres García (1874-1949), après un long séjour en Europe où il avait longuement mûri ses réflexions autour d'une création authentiquement latino-américaine, rentre à Montevideo, plein de projets et d'idées. À l'Université de la République, dans sa ville natale, il inaugure un cycle de conférences sur l'art et la culture populaires, alors qu'à Buenos Aires, dans les salons de l'association Amigos del Arte, il présente une riche rétrospective de ses œuvres.
- 13 En 1935, il fonde la Asociación de Arte Constructivo (1935-1942) et il prononce la célèbre conférence « L'École du sud », dans laquelle il revendique l'autonomie et la richesse de la créativité artistique latino-américaine : « porque en realidad, nuestro norte es el Sur⁹ ». Cette même année, il rencontre Carmelo Arden Quin, un jeune peintre et poète à qui il enseigne les règles de composition de la « section d'or »¹⁰ et offre un compas : c'est le début de l'aventure Madí¹¹.
- 14 Les rapports et la filiation entre Joaquín Torres García et Carmelo Arden Quin exerceront une grande influence sur l'avant-garde du Río de la Plata. En particulier, la réflexion politique et sociale que conduit Arden Quin à l'intérieur du mouvement Madí s'inspire de la vision américaniste, des idées et de l'œuvre pédagogique de son maître. De même, certains enjeux esthétiques qui seront étudiés et développés par les artistes Madí, notamment par Rhod Rothfuss – lui aussi héritier de Joaquín Torres García – sont envisagés par le théoricien de l'École du sud lors de sa période européenne. En effet, dans un article du numéro 1 (1930) de la revue *Cercle et carré*, intitulé « Vouloir construire », Torres García soulève le problème de la représentation et anticipe certains résultats de l'expérimentation Madí : « [...] dès qu'on dessine plutôt l'idée d'une chose et non la chose dans l'espace mesurable, commence une certaine construction. Si en plus on ordonne ces images, cherchant à les accorder rythmiquement de façon qu'elles appartiennent plus à l'ensemble du tableau qu'à ce qu'elles veulent exprimer, on a déjà atteint un degré plus élevé de construction¹². » L'importance plastique que le maître uruguayen reconnaît à la forme et sa conception totalisante de l'objet artistique permettent d'affirmer que, malgré les divergences et les polémiques qui surgiront ensuite, Joaquín Torres García est le véritable mentor de l'avant-garde Madí.

Joaquín Torres García, *El hombre*, 1932



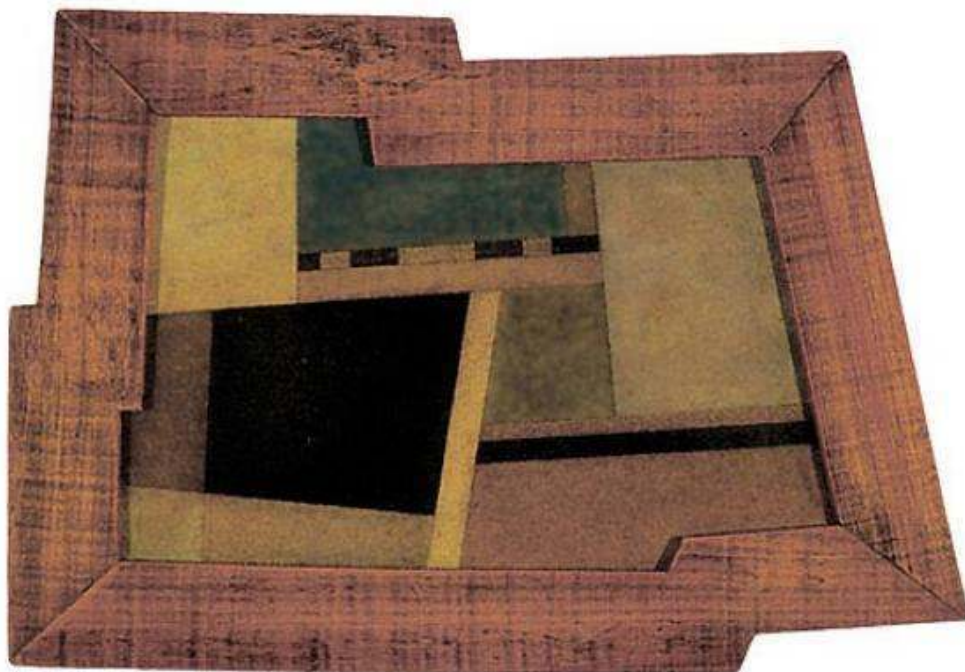
huile sur toile, 44 x 34 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Voyages, débats et projets : les débuts de l'art Madí

- 15 En Europe, les fascismes gagnent du terrain, la guerre civile espagnole éclate, avant qu'un nouveau conflit mondial ne se profile à l'horizon. Cela provoque un dramatique arrêt du développement des avant-gardes européennes, et de nombreux artistes choisissent ou sont contraints à l'exil. En 1936, Grete Stern (1904-1999), une photographe allemande proche du Bauhaus¹³, émigre à Buenos Aires où elle diffuse les idées de l'avant-garde, organisant des débats autour des fondements esthétiques de l'art contemporain. Dans sa maison de la rue Ramos Mejía, les artistes Madí organiseront des conférences et des expositions.
- 16 Dans les années qui suivent, d'autres rencontres significatives interviennent, et se multiplient les échanges culturels entre les deux rives du Río de la Plata. En 1938, Arden Quin¹⁴ s'installe à Buenos Aires, où il participe aux débats intellectuels et où il réalise ses premiers tableaux non orthogonaux. L'année suivante, à Montevideo, il fait la connaissance de Rhod Rothfuss¹⁵, un brillant étudiant des Beaux-Arts, et en 1940 il se lie d'amitié avec Gyula Kosice¹⁶, un jeune apprenti artisan passionné de poésie. Tous partageant le même désir de renouveler l'expression artistique et poétique latino-américaine, et quand, en 1941, ils rencontrent Edgar Bayley¹⁷, un jeune poète qui nourrit les mêmes ambitions, ils décident de lancer une revue d'art abstrait. Dans le désir de donner une portée proprement latino-américaine à leurs aspirations, ils invitent Murilo Mendes¹⁸, Maria Elena Vieira da Silva¹⁹ et Vicente Huidobro²⁰ à participer à leur projet éditorial. Ce dernier, dans un article intitulé « Époque de création », publié en 1921 dans le numéro 2 de la revue *Création*, qu'il fonde et dirige à Paris, affirmait : « L'homme n'imité plus, il invente. Il ajoute aux faits du monde nés dans le sein de la Nature, des faits nouveaux nés dans sa tête : un poème, un tableau, une statue, un steamer, une auto, un aéroplane... Il faut créer. Voilà le signe de notre temps. [...] La poésie ne doit pas imiter l'aspect des choses, mais suivre les lois constructives qui sont leur essence et qui lui

donnent l'indépendance propre de tout ce qui est²¹. » Arden Quin et ses camarades partagent ces idées, et l'invention, la création, l'abandon du réalisme et l'application des lois constructives pour atteindre l'essence de l'art deviendront les bases de leur réflexion esthétique et de leur pratique artistique. Finalement, en 1943, Tomás Maldonado, frère d'Edgar Bayley et jeune étudiant aux Beaux-Arts, se joint au projet, alors que Rothfuss expose, dans la librairie Barreiro de Montevideo, des exemples de « cubisme découpé ». Cette proposition plastique, qui sera l'objet de nombreuses reformulations théoriques et expérimentations artistiques, permet de créer de la discontinuité dans la composition et ainsi de s'affranchir des contraintes et des interruptions imposées par le cadre. Elle constitue la contribution la plus importante du mouvement Madí à l'art non figuratif contemporain.

Carmelo Arden Quin, *Composición*, 1945



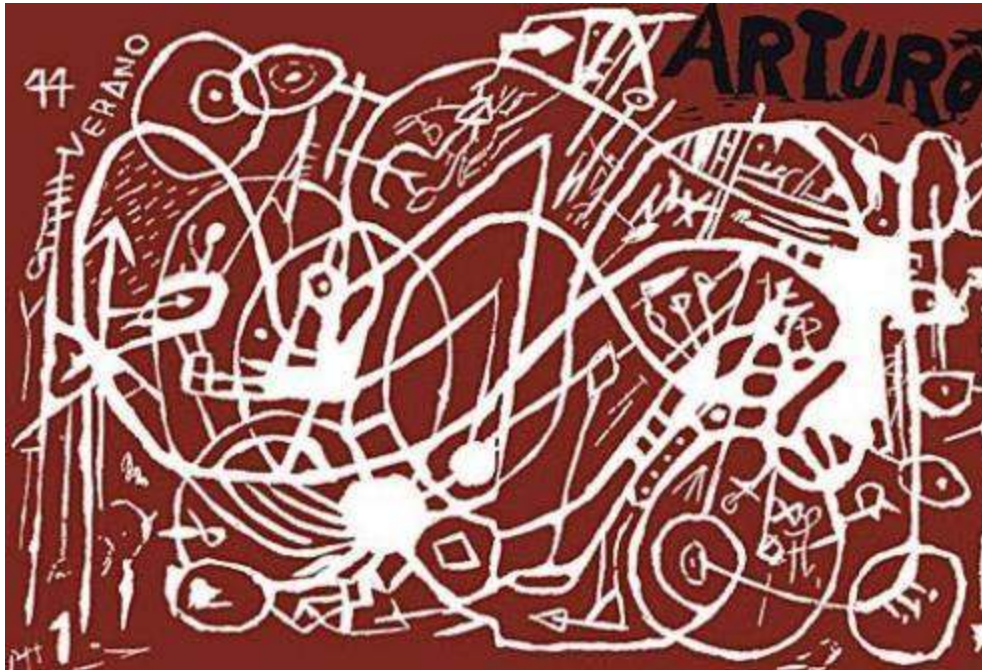
huile sur papier, 43 x 62 cm. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires

La revue Arturo : invention et expérimentation

- 17 La publication du premier – et unique – numéro de la revue *Arturo* en août 1944 marque officiellement le début de l'aventure Madí²². Le nom se réfère à Arcturus, l'étoile la plus brillante de la constellation boréale du Bouvier. Imprimée dans les ateliers du quartier excentré de Caballito et tirée à deux cent cinquante exemplaires, *Arturo* est la première revue d'art non figuratif d'Amérique latine et constitue un jalon pour l'histoire de l'art du xxe siècle, en même temps qu'elle démontre l'autonomie de la création artistique du Cône sud.
- 18 Irrévérencieuse et engagée, la revue exprime les revendications artistiques et identitaires de ses collaborateurs en les inscrivant dans le contexte social et politique mondial. En effet, la proposition du groupe Madí pour un art de recherche et d'exploration se

conjugue, dans les efforts théoriques de ses auteurs, à l'utopie d'une révolution sociale. Ainsi, la création d'un art non figuratif à base géométrique et d'une poésie non descriptive devient le moyen d'atteindre une expression historiquement actualisée, esthétiquement audacieuse et proprement sud-américaine. À cette fin, le comité de rédaction d'*Arturo*, constitué d'Arden Quin, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss et Gyula Kosice, propose, parmi une sélection de poèmes et de reproductions d'œuvres plastiques, cinq textes théoriques dans lesquels ils éclairent les enjeux esthétiques et politiques de leur recherche et de leur pratique artistique²³.

Tomás Maldonado, Couverture de la revue *Arturo*



xylographie, 1944.

- 19 La publication réunit, outre ces textes théoriques, des poèmes, signés par Vicente Huidobro, Torres García, Murilo Mendes, Edgar Bayley, Arden Quin et Gyula Kosice, et des reproductions d'œuvres plastiques de Tomás et Lidy Maldonado, Rhod Rothfuss, Vieira da Silva, Augusto Torres, Kandinsky, Piet Mondrian et Torres García. La mise en page des textes, des images et des poèmes est aléatoire, afin de souligner, peut-être, l'intégration souhaitée entre les éléments plastiques, théoriques et poétiques. En ce sens, *Arturo* peut être considéré comme le dispositif où se catalysent, pour aussitôt se disséminer, les propositions hardies et novatrices du mouvement Madí.

La dimension critique et engagée de l'art Madí

- 20 Le 4 juin 1943, tandis que la Seconde Guerre mondiale continue d'ensanglanter l'Europe, un nouveau coup d'État intervient en Argentine. Les militaires prennent le pouvoir, mais leurs idées et les instances qu'ils représentent se sont divergentes et, à côté de propos nationalistes et de mesures répressives, des réformes progressistes, visant notamment à l'amélioration des conditions de vie des travailleurs, sont prises²⁴. Dans un tel contexte,

précaire, chaotique et violent, la création plastique témoigne des contradictions, des positions et des crises de la société et de la culture.

- 21 La réponse des artistes Madí à la situation politique globale est celle d'un questionnement radical de la représentation. En effet, pour ces plasticiens du Río de la Plata, la figuration est désormais dépourvue de toute valeur originale et substantielle : elle ne fait que reproduire de manière anecdotique et monotone les apparences de la réalité sans jamais en capter l'essence. En tant qu'imitation du réel, la représentation n'a plus de sens, ni esthétique ni social. Si, d'un côté, les « madistes » considèrent qu'en histoire de l'art tout a déjà été représenté, de l'autre, les dramatiques événements qui bouleversent l'Europe et le Río de la Plata pendant la première moitié du xxe siècle les poussent à renoncer à toute illusion figurative. En ce sens et comme pour les avant-gardes européennes, l'art abstrait, en tant qu'expression de la liberté créatrice, devient pour le mouvement Madí la manifestation la plus explicite de leur engagement. Pour construire, affirment-ils, il faut détruire ; pour créer il faut tout réinventer ; l'histoire fait l'art et l'art fait l'histoire²⁵. L'époque contemporaine exige un art concret et utopique, universel, sans considération de temps et d'espace : une création pure. Pour cela, dans le texte critique qui ouvre le numéro d'*Arturo* et qui peut être considéré comme la profession de foi politique et esthétique du mouvement, Carmelo Arden Quin déclare : « On comprend donc que ce n'est plus l'expression qui peut dominer l'esprit de la composition artistique actuelle ; et ce n'est pas non plus la représentation, qu'elle soit magique ou signe²⁶. La place a été occupée par l'INVENTION, par la création pure²⁷. »
- 22 L'affirmation d'une image pure, concrète et non figurative est, pour les plasticiens Madí, l'instrument et la manifestation de leur engagement social. En ce sens, pour les auteurs d'*Arturo*, l'art contemporain ne doit pas choisir entre la création libre et autonome et le désir de proposer et diffuser des valeurs ; au contraire, son objectif est d'opérer une synthèse entre ces attitudes *a priori* divergentes et de déclencher par la suite une révolution des concepts et des pratiques artistiques. La révolution sociale sera alors une conséquence de la révolution esthétique.

Le projet d'un matérialisme esthétique

- 23 Le matérialisme dialectique constitue la base idéologique et esthétique du mouvement Madí. La notion de praxis, en particulier, en tant qu'unité indivisible du savoir théorique et de l'action créative, éclaire le discours esthétique des artistes Madí. Leur conception matérialiste se manifeste par le choix d'un art objectif dans lequel la masse et le vide concourent à la formation d'un langage artistique concret et géométrique, tandis que la tension dialectique résulte de l'intégration des formes et des concepts qui les inspirent. Ainsi, dans le *Manifeste Madí*, Arden Quin affirme que leur art s'oppose à l'historicisme idéaliste, à la conception irrationnelle, académique et incohérente de l'art et aux œuvres plastiques paralysées dans leurs contradictions et imperméables à la rénovation : « Contre tout cela se soulève Madí, en confirmant le désir fixe, absorbant de l'homme d'inventer et de construire des objets conformes aux valeurs absolues et éternelles ; nous luttons avec l'humanité pour l'instauration d'une nouvelle société sans classes, qui libère l'énergie et domine l'espace et le temps, de même que la matière, dans tous les sens et jusqu'à ses ultimes conséquences²⁸. »

- 24 Il existe, donc, une dimension dialectique où la révolution sociale et l'invention artistique coïncident et se renforcent mutuellement. En ce sens, pour les artistes Madí, la seule présence de l'objet plastique devient le fondement épistémologique visible d'un discours politique et esthétique complexe et dynamique. Deux déclarations, datées de 1945, l'une de Carmelo Arden Quin et l'autre de Tomás Maldonado, illustrent brillamment leur thèse. Dans l'introduction à son manifeste, Arden Quin affirme : « Il ne faut pas exprimer, ni représenter, ni symboliser. L'objet plastique doit être pur. À cela nous conduit la dialectique de l'art [...] La présence est en soi même un événement²⁹. » L'importance de l'objet artistique en tant que manifestation matérielle de l'idéal esthétique est poussé **plus loin** par Tomás Maldonado, qui déclare dans *Contrapunto* : « l'art concret n'abstrait pas, mais il invente de nouvelles réalités. Présenter est le contraire de représenter. Un objet représenté graphiquement sur un plan est une illusion qui nie – optiquement – la réalité matérielle du plan, sa bidimensionalité, sa présence. En peinture, le réel est ce qui est tangible, le reste est fiction³⁰. » Pour l'auteur de la couverture d'*Arturo*, ce ne sont donc que les éléments formels qui ont une présence réelle dans l'objet artistique : la matérialité de l'œuvre d'art et le caractère absolu de l'intuition esthétique doivent fusionner et coïncider.
- 25 Ainsi, le questionnement de la représentation amène les artistes Madí à abandonner tout mimétisme et à interroger les formes de la création plastique. Au lieu de représenter le réel, Arden Quin et ses camarades théorisent la crise du réalisme et inventent des objets artistiques qui pénètrent dans la structure même des choses pour en matérialiser l'essence. C'est précisément pour cela qu'ils privilégient la ligne, le point, les figures planes, les volumes géométriques et la couleur uniforme. À cette conjonction de préoccupations politiques et de réflexions artistiques, Carmelo Arden Quin, dans son propre manifeste présenté à l'occasion d'une « matinée madiste » en avril 1948, donnera le nom de « matérialisme esthétique »³¹.
- 26 **L'articulation de l'art Madí avec d'autres milieux et courants artistiques**
- 27 L'aventure des artistes Madí relève des vifs débats autour de l'abstraction qu'animent en Europe les milieux avant-gardistes pendant les premières décennies du xxe siècle. Avant les débuts de l'abstraction, que l'on fait généralement coïncider avec la naissance du cubisme, une réflexion sur les moyens d'expression plastique avait déjà été engagée. Sans renoncer à l'inspiration que la réalité offre, les artistes envisagent la possibilité de réduire l'importance reconnue aux motifs figuratifs pour privilégier l'exploration d'autres aspects, tels que les volumes géométriques et la couleur³².
- 28 La fragmentation et la progressive géométrisation des figures constituent la première forme de détachement de la réalité et des contraintes de la représentation. Les éléments abstraits (plans, lignes, matériaux) acquièrent une importance nouvelle et tendent à dominer les motifs figuratifs, qui éclatent et se dispersent sur la surface des tableaux. La ressemblance, principe fondateur de l'art du xixe siècle, se dilue ainsi dans la valorisation des aspects conceptuels et matériels du travail plastique.
- 29 Les courants artistiques qui ont directement influencé le mouvement Madí appartiennent pourtant à une étape ultérieure de ces expérimentations esthétiques, celle que poursuivent les artistes européens pendant les années vingt et trente du siècle passé. Dans le texte théorique qu'il écrit pour *Arturo*, Edgar Bayley affirme : « ce qui hier était fécond et constituait, dans certaines circonstances, un facteur de rénovation esthétique, aujourd'hui n'est que réaction. Le dadaïsme, le surréalisme, le créationnisme, en

proposant des images pures sans se soucier de leur accord avec la réalité extérieure, ont jeté les bases pour la conception d'une nouvelle image. Cette-ci est l'idée esthétique la plus importante du moment que nous vivons³³. » Ce sont donc les provocations, les expérimentations et le désir de subvertir le langage de l'art qui caractérisent les avant-gardes européennes, et qui ont inspiré et encouragé à la créativité les artistes Madí.

Convergences : Dada, le suprématisme et le constructivisme, l'art concret

- 30 Comme les dadaïstes (1916), le groupe Madí³⁴ aspire à supprimer les frontières entre les différents genres artistiques et à bousculer les conventions sociales et esthétiques établies³⁵, notamment en faisant de la propagande (leurs programmes et leurs affiches étaient distribués aux passants) et en organisant des conférences-événements en des lieux insolites. Ces rencontres sont conçues comme des apparitions fugaces dans lesquelles la discussion des enjeux esthétiques et politiques de l'art est accompagnée de la lecture de poèmes, de concerts et de spectacles de danse.
- 31 Les artistes qui se réunissent autour de la revue *Arturo* suivent aussi l'exemple du suprématisme russe (1915) et du constructivisme (1920). Dans ses tableaux, Kasimir Malevitch (1879-1935) décompose le mouvement et morcelle la composition dans une recherche inlassable vers l'absolu et la pureté. Son objectif est de libérer l'art du poids inutile de l'objet. Sa démarche non objective est reprise par les plasticiens Madí qui, pourtant, ne renoncent pas à la valorisation de la matérialité concrète de leurs créations. Quant à l'influence du constructivisme, c'est surtout la figure de Vladimir Tatline (1885-1953) qui inspire les madistes : la confrontation entre matériaux hétérogènes, l'assemblage rythmique des plans et l'étude de la relation entre les matériaux plastiques et l'espace réel constituent la base du raisonnement et de la pratique esthétique madí.
- 32 Un autre courant exerce un fort ascendant sur les artistes Madí : l'art concret de Theo Van Doesburg³⁶ (1883-1931). Celui-ci opte pour une création fondée uniquement sur des éléments plastiques purs. Selon le peintre et théoricien néerlandais, les moyens picturaux n'ont d'autre signification qu'eux-mêmes et, par conséquent, le tableau n'a d'autre signification que lui-même. Comme il affirme dans son manifeste de 1930, l'art concret représente une évolution de l'abstraction : « Peinture concrète et non abstraite, parce que nous avons dépassé la période des recherches et des expériences spéculatives. À la recherche de la pureté, les artistes étaient obligés d'abstraire les formes naturelles qui cachaient les éléments plastiques, de détruire les "formes-nature" et de les remplacer par les "formes-art". Aujourd'hui, l'idée de "forme-art" est aussi périmée que l'idée de "forme-nature". Nous inaugurons la période de la peinture pure, en construisant la "forme-esprit". C'est la concrétisation de l'esprit créateur³⁷. » Les artistes Madí partagent cette vision et, dans leur pratique créative, ils dépassent l'opposition entre abstrait et concret, entre l'idée et sa matérialisation, entre une perspective décidément matérialiste et l'utopie de l'image pure.

Divergences : le concret et l'absolu

- 33 Tout en reconnaissant l'influence primordiale exercée par les avant-gardes européennes, les artistes Madí portent un regard critique sur leurs paradigmes et leurs processus

créatifs. Dans son article sur la création littéraire, texte qui peut aisément être appliqué à la création tout court, Torres García avertit : « un obstacle que l'on peut rencontrer et qu'il faut contourner, c'est de travailler sous l'influence d'un autre poète ou d'une autre école [...]. Il faut procéder de manière honnête et pure³⁸. » Pour les plasticiens Madí, cette recherche d'authenticité se traduit dans la tentative, constante et obstinée, de dépasser les limites et transgresser les règles de la représentation : la vraie création consiste à transposer la réalité sur le plan abstrait de l'invention constructive. L'art le plus authentique ne peut surgir qu'aux marges de la figuration, là où l'idée et la matière se rencontrent.

- 34 Dans les pages d'*Arturo*, une réflexion de Carmelo Arden Quin illustre ce désir de synthèse entre le concret et l'abstrait ainsi que l'exigence avec laquelle les artistes Madí conçoivent le travail artistique : « Actuellement, l'expressionnisme, l'automatisme onirique, etc., ne valent que comme des réactions et des régressions. Et ils doivent être bannis, abolis. L'automatisme n'a jamais donné une créature vivante. Il n'a donné que des fœtus. Au bon moment, l'automatisme [a servi] pour éveiller l'imagination. Mais [il faut] immédiatement se récupérer et le travailler avec une vive conscience artistique, et avec des calculs, même froids, élaborés et appliqués patiemment.³⁹ » Pour les inventeurs de la non-figuration latino-américaine, il faut dans l'objet d'art réunir la matérialité immanente et substantielle de la manifestation plastique et la rationalité absolue et invisible de l'idéal esthétique. En ce sens, les jeunes artistes du Río de la Plata veulent proposer un art délivré de toute contingence, une peinture en soi, concrète et non figurative, qui manifeste, dans les éléments picturaux et dans leurs rapports mathématiques, l'acte pur de créer.

La réalité de l'abstraction : horizons thématiques

- 35 Pendant les guerres mondiales, l'art latino-américain acquiert une visibilité croissante, et des villes comme São Paulo et Mexico assument un rôle artistique au niveau international, notamment à la suite de la célébration de la Semaine d'art moderne de São Paulo, en 1922, et de l'éclosion du mouvement muraliste au début des années vingt à Mexico. Avec l'émergence du mouvement Madí, Buenos Aires se transforme en une interlocutrice valable aussi bien pour le continent américain que pour l'Europe.
- 36 Dans leurs intenses débats, Carmelo Arden Quin et ses camarades prennent conscience de la nécessité de reconsidérer tous les problèmes de l'art, ceux qui ont été posés et résolus comme ceux qui surgissent à tout moment dans la dialectique incessante du travail esthétique. Ainsi, leur irruption dans le panorama latino-américain sonne comme une confrontation radicale avec les idées et les expériences artistiques locales. L'ardeur théorique et pratique des artistes Madí affleure dans les pages d'*Arturo*, dans lesquelles on peut lire : « de cette façon, l'invention se fait rigoureuse, non pas dans les moyens esthétiques, mais dans les fins esthétiques. Naturellement, cela implique d'abord que l'imagination émerge dans toutes ses contradictions ; et ensuite que la conscience l'ordonne et la dépure de toute image représentative naturaliste (même onirique), et de tout symbole (même subconscient). Ni expression (primitivisme) ; ni représentation (réalisme) ; ni symbolisme (décadence). INVENTION. De n'importe quelle chose ; de n'importe quelle action, forme, mythe ; par simple jeu ; par une simple volonté de création : éternité. FONCTION⁴⁰. »

- 37 Dans l'opposition entre réalité vue et réalité conçue, les artistes Madí privilégient la réalité construite de l'œuvre. Rhod Rothfuss, dans l'article « Le cadre : un problème de la plastique actuelle », déclare : « et ce sera ce désir d'exprimer la réalité des choses, ce qui amènera la peinture vers une plastique de plus en plus abstraite, en passant par le futurisme, jusqu'à aboutir aux dernières étapes du cubisme, du non-objectivisme, du néoplasticisme et aussi, dans sa modalité abstraite, du constructivisme⁴¹. » Il s'agit donc d'évacuer la réalité extérieure pour rendre la réalité abstraite de l'œuvre même. Dans la combinaison de la couleur plate et de la forme libérée de toute référence à la réalité extérieure, les artistes d'*Arturo* retrouvent la pureté des moyens picturaux qui deviennent ainsi plus présents et plus visibles.
- 38 Pour Edgar Bayley et les autres, ce type d'image est désormais la seule possible : « l'image naissait comme un signe d'une réalité personnelle, naturelle, conceptuelle, etc., mais jamais comme une réalité indépendante et autonome, comme une expérience vécue. [...] La valeur esthétique ne dépend pas de son accord avec une réalité, mais de la condition propre de l'image⁴². » Selon le groupe Madí, l'association entre œuvre d'art et représentation est donc un sophisme qui fausse l'image et la prive de tout enjeu esthétique. Avec l'affirmation de l'image pure, au contraire, l'art devient une tension créatrice et l'œuvre une vibration esthétique absolue.

Zones poétiques

- 39 L'idée que l'impulsion artistique originale est indépendante de l'imitation de la réalité fonde aussi le rapport entre poésie et abstraction artistique. En effet, le désir d'atteindre une expression pure incite les artistes Madí non seulement à épurer les moyens plastiques des contraintes de la figuration, mais aussi à libérer la poésie de ses propriétés sémantiques⁴³. Le mot devient ainsi un matériau pur, un signe dans lequel se manifestent les potentialités plastiques du verbe. Dans un long poème intitulé « Divertissement », Joaquín Torres García joue avec la musicalité de la langue espagnole, en la façonnant jusqu'à lui faire perdre son sens : « El gato es el rato de la ratería / retintín sonoro de la algarabía / [...] Y en la cumbre del alumbre / y en el beso del cerezo / y en el verso del cantor / hay oculto un ruiñeñor. [...] Granja de granjería y de granjero / poeta extranjero / gárgara de gárgola / gongorismo y cubismo / encefalismo / ismo⁴⁴. » Cet exemple illustre comment, dans la poésie Madí, la parole fuit le sens pour revenir à sa matérialité, au son, au rythme, aux images inattendues qu'elle évoque. En ce sens, le maniement du matériau poétique acquiert une valeur en soi en tant qu'action créatrice détachée des contingences. Dans un texte publié dans la revue *Arte Madí*, Sandú Darié⁴⁵, plasticien cubain proche du mouvement, écrit : « Avec amour pour la clarté, l'analyse comparée de l'art concret contemporain, dans tous ses aspects, nous enseigne que les artistes Madí se trouvent parmi les poètes de la peinture, ils sont les représentants d'une émotion plastique déterminante. Ce sont des peintres dotés d'un haut degré de culture, amoureux de la recherche subtile, de la beauté définitivement mathématique, des idéaux constructivistes, à savoir éthiques et progressistes — Madí. Ils découvrent la poésie, sans secret, la raison de la poésie, la géométrie de la forme⁴⁶. » De même que dans le travail pictural, la renonciation à la signification fait affleurer l'abstraction dans la matière verbale et le mot devient la fin en soi de l'expérience poétique.

Originalité et invention : la polémique avec la revue *Removedor*

- 40 Dans les années qui suivent la publication d'*Arturo*, l'originalité des propositions artistiques Madí est l'objet d'une **vive** polémique **féroce**. En 1946, dans les pages de *Removedor. Revista del Taller Torres García*⁴⁷, trois articles – signés par Torres García lui-même, Guido Castillo, le rédacteur responsable de la revue, et Sarandy Cabrera, l'un de ses collaborateurs – critiquent la position théorique et les résultats artistiques de l'abstraction.
- 41 Dans le texte de Torres García, « Nuestro problema de arte en América », l'inventeur de l'universalisme constructif réfléchit sur l'art contemporain et souligne que le devoir des artistes latino-américains est d'étudier l'art d'Europe seulement pour aboutir à une création qui soit aussi universelle que représentative de l'identité latino-américaine : « Et, donc, avec les règles que nous aurons appris, construisons, configurons une œuvre aussi nouvelle ; nouvelle comme tout le nouveau qui arrive jusqu'à nous⁴⁸. » Dans le même article, sans faire mention directe de l'art Madí, Torres García affirme : « certains artistes, qui se vantent de leur culture, préfèrent [...] l'intellectualisme, la poésie. Et ils s'amusent avec n'importe quelle invention, produit d'une théorie naïve ou d'une pseudo-crédation poétique, qui se révèle en général une vulgarité imaginative⁴⁹. » Il signale aussi, à plusieurs reprises, que l'imitation de l'art non figuratif européen est une solution stérile et que l'abstraction latino-américaine doit produire un art dans lequel les géométries expriment aussi les symboles ancestraux des cultures autochtones.
- 42 L'article de Guido Castillo, « Torres García y el arte moderno », fait l'éloge du travail créatif de son maître en même temps qu'il confirme et renforce la critique que ce dernier fait de l'art contemporain. Pour Castillo, la valorisation extrême des caractères formels de l'œuvre d'art aboutit à une forme d'esthétisme aussi pur que vide et dépouille la création plastique de toute signification artistique.
- 43 L'attaque la plus violente contre le mouvement Madí est celui que lance Sarandy Cabrera dans le texte intitulé « Originalidad e invención ». Il y définit la recherche désespérée d'originalité comme la « souffrance médullaire » de l'art contemporain et il reproche aux artistes Madí de s'attribuer la paternité de propositions esthétiques formulées en Europe : « De Buenos Aires nous arrive maintenant la théorie de la peinture Madí [...] dont les postulats, qui précèdent les œuvres mêmes, font l'éloge de l'invention comme seul moteur de leur art. [...] Et, en peinture, il [le mouvement Madí] prétend la paternité de beaucoup de choses, sans en avoir droit⁵⁰. » Selon Cabrera, le désir d'Arden Quin et de ses camarades de créer un art froid, dynamique, cérébral et d'inspiration mathématique ne témoignerait pas de l'époque contemporaine – l'art Madí « se perd dans la décoration facile et évite toute difficulté⁵¹ » – qui nécessiterait, au contraire, un programme esthétique impur, exprimant les angoisses humaines et les urgences du moment historique présent.
- 44 La réponse des artistes Madí à ces articles, tous parus dans le même numéro de *Removedor* en août 1946, ne tarde pas à venir. En décembre de la même année, dans le *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, Tomás Maldonado signe l'article « Torres García contra el arte moderno », un texte dans lequel il réplique aux attaques reçues de manière péremptoire et méprisante. À son avis, les détracteurs de l'art Madí, et de l'art

constructif contemporain en général, oublie la fonction antagonique fondamentale de la création non-figurative : « La grande aventure de l'art non représentatif, sa contribution la plus importante à l'évolution artistique de l'homme, est justement la non-représentation et la lutte pour sa pleine réalisation. [...] Dans les œuvres constructives de Torres García nous retrouvons du cubisme (mauvais cubisme), de l'impressionnisme, de la cuisine du xix^e siècle (surtout) et du symbolisme bon marché (soleils, bonshommes pictographiques, petits poissons)⁵². » Pour Maldonado et les autres membres du mouvement Madí, l'enjeu crucial de l'art non figuratif est non seulement abolir la représentation du réel et des objets quotidiens, mais surtout, comme le voulait Mondrian, « détruire l'espace représenté ».

La dissémination et l'internationalisation de Madí

- 45 La valeur expérimentale de l'aventure Madí contribue à la formation de divergences et de polémiques à l'intérieur du groupe. Entre 1945 et 1946, après la parution d'*Arturo*, Thomas Maldonado se sépare du groupe et forme, avec d'autres jeunes artistes abstraits argentins, l'association Art Concret-Invention⁵³. Parallèlement, et en réponse à cette division, Arden Quin, Kosice et Rothfuss fondent le mouvement Art Concret-Invention⁵⁴, nom qui presque immédiatement se transforme en Madí. Ensuite, en 1947, Raúl Lozza abandonne l'association Art Concret-Invention pour fonder le « perceptisme », dont l'objectif est d'intégrer l'œuvre dans l'architecture et dans l'espace visuel environnant. Pourtant, les tensions entre les différents groupes révèlent davantage de considérations personnelles que de divergences esthétiques, même si elles ont continué à produire des scissions au cours des années suivantes.
- 46 Quant à l'internationalisation du mouvement, en 1946, grâce notamment aux efforts de diffusion conduits par Kosice, des œuvres Madí sont présentées dans le Salon des réalités nouvelles de Paris. Successivement, suite à son installation dans la capitale française en 1948, ce sera surtout Arden Quin qui s'efforcera de faire connaître l'art non figuratif du Río de la Plata à l'étranger. En 1951, il fondera à Paris, rue Froidevaux, le Centre d'études et de recherches MADistes, un atelier de création qu'il animera jusqu'en 1958. À partir de cette date et jusqu'à nos jours, les expositions et les conférences internationales se multiplient et plusieurs artistes, latino-américains et européens, s'intéressent aux enjeux de l'esthétique Madí, en les réinterprétant au prisme de leur culture et de leurs préoccupations artistiques⁵⁵.

L'explosion du cadre : les enjeux esthétiques de l'art Madí

- 47 L'expérimentation artistique du mouvement Madí plonge ses racines dans un profond désir d'émancipation et de rénovation qui concerne non seulement les objets plastiques, mais aussi la responsabilité sociale assurée par l'artiste. Dans un manifeste prononcé à l'occasion d'une « matinée madiste », Arden Quin déclare : « Madiste signifie homme cohérent avec l'audace sans limites, les aventures démesurées, l'exactitude rigoureuse dans les relations, la science stricte des éléments, l'invention, le génie⁵⁶. » Pour les artistes Madí, le travail plastique consiste donc en une combinaison originale de réflexions et d'inventions, dans laquelle les doutes et les questionnements esthétiques et identitaires

se rejoignent. Ils poursuivent l'exploration des fondements de l'art constructif et des différentes conceptions de l'abstraction dans une dimension ludique, de sorte que le hasard devient le complément indispensable du raisonnement géométrique et de leur engagement social.

Carmelo Arden Quin, *Composición*, 1945



huile sur panneau, 39 x 30 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

Rhod Rothfuss, *Pintura Madí*, 1946



émail sur bois, 81 x 51 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

Le temps et l'espace

- 48 Pendant les premières décennies du ^{xx}e siècle, les débats intellectuels qui animent les milieux artistiques internationaux se concentrent non seulement sur le refus ou l'impossibilité de la représentation, mais aussi sur la complexité et la portée philosophique du rapport entre le temps et l'espace. L'enjeu principal de les artistes Madí s'inscrivent dans ce contexte culturel, le temps et l'espace étant les concepts formels qui nourrissent et expliquent leur ambition de réduire l'œuvre d'art à une pure présence. En effet, la simplification substantielle des moyens d'expression artistique et la schématisation croissante de l'œuvre d'art correspondent à une valorisation des qualités esthétiques intrinsèques aux dimensions spatiales et temporelles. Le dépouillement de l'œuvre madí dépasse donc toute abstraction, transposition ou reconstruction du réel pour se situer dans la dimension utopique où le temps et l'espace, libérés des contingences, se manifestent conjointement et concrètement dans l'objet artistique. Ce dernier, à son tour, constitue l'instant inaugural de la conception esthétique et en même temps son renouvellement perpétuel.

Enio Iommi *Direcciones*, 1945



tuyaux en fer sur base de plâtre, 82,5 x 56,5 x 68 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Carmelo Arden Quin *Escultura blanca transformable*, 1945-47



bois de santal laqué, verre et fer, 43 x 17 x 16 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires

L'ordre et le mouvement

- 49 L'ordre et le mouvement sont les moyens plastiques à travers lesquels les artistes Madí réalisent leur conception de l'art. La pureté géométrique, la juxtaposition des surfaces et la configuration mathématique de leur articulation constituent les fondements de leur idéal plastique : « sans une description rigoureuse de la totalité de l'organisation, il est impossible de construire l'objet et de l'intégrer dans l'ordre universel de l'évolution. Pour cela, le concept d'invention doit s'entendre comme passage, comme explosion du désir, et celui de création comme fait, comme essence qui se manifeste et se montre éternellement⁵⁷. » Cette citation souligne l'importance attribuée à l'ordre dans l'élaboration de l'objet artistique et confirme la valeur utopique que le groupe Madí reconnaît à l'œuvre d'art. Quant au mouvement, il est non seulement le résultat d'un projet plastique, dans lequel la tension entre les lignes et les espaces définit l'équilibre dynamique de la composition, mais il représente aussi une façon nouvelle de poser le regard sur la réalité et sur l'objet artistique. En ce sens, l'introduction au *Manifeste Madí* : « transformons la peinture en mouvement, la sculpture et l'architecture en mouvement, la poésie un mouvement⁵⁸ », et les « peintures articulées »⁵⁹ de Rhod Rothfuss, des figures géométriques reliées par des tiges qui se déplacent de manière aléatoire dans l'espace, anticipent les propositions de l'art cinétique des années soixante.

Gyula Kosice, *Röyi n°2*, 1944



bois, sculpture articulée 70,5 x 81 x 15,5 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

Carmelo Arden Quin, *Móvil o Esferas*, 1949



bois, 22 x 43 x 28 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires

La peinture-objet

- 50 À l'audace créatrice de Rhod Rothfuss, on doit aussi l'invention du « cadre découpé ». À la suite des expérimentations plastiques exposées à l'Athénée de Montevideo, en 1944, sur les pages d'*Arturo*, Rothfuss expose sa théorie sur le rapport entre l'image et le fond. Au moment où le cubisme et le non-objectivisme s'interrogent sur comment empêcher que les limites du tableau coupent le développement plastique de l'œuvre d'art, le mouvement Madí fait « exploser le cadre » et affranchit la création picturale de toute contrainte : « une peinture avec un cadre régulier laisse pressentir une continuité du thème qui disparaît seulement quand le cadre est rigoureusement structuré en accord avec la composition de la peinture. Autrement dit, quand on fait jouer au bord de la toile un rôle actif dans la création plastique. Ce rôle doit être toujours préservé. Une peinture est quelque chose qui commence et termine en elle-même⁶⁰. »

Rhod Rothfuss, *3 círculos rojos*, 1948



émail sur bois, 100,5 x 64,2 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires.

Carmelo Arden Quin, *Sin título o Los indios*, 1948



huile sur carton et bois, 112 x 45 cm, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires

- 51 Si le « cadre découpé » est le résultat d'un processus d'introversion dans lequel le fractionnement d'un polygone garde la mémoire du thème plastique matriciel – car en prolongeant les lignes fondamentales de la composition on peut remonter à la forme géométrique initiale –, une ultérieure évolution de l'expérimentation esthétique de Rothfuss fait surgir le « cadre structuré », une construction plastique dans laquelle les polygones qui composent le tableau ont été engendrés à partir d'un ou plusieurs centres, afin d'explorer *a contrario* le thème plastique et de disséminer ses lignes de force.
- 52 La proposition plastique de Rothfuss établit une relation immédiate entre le sujet du tableau et le cadre qui, en fusionnant l'un dans l'autre, permettent au plasticien de franchir la frontière entre peinture et sculpture et de créer un objet artistique total⁶¹. Ainsi, à travers de multiples expérimentations, la « peinture-objet » rend possible la dialectique de la pureté géométrique et de l'imagination poétique et elle réalise finalement l'utopie du matérialisme esthétique.
- 53 Dans un contexte régional et mondial troublé, l'aventure de l'art Madí montre la complexité croissante et la richesse des échanges culturels et artistiques entre l'Europe et l'Amérique latine. Pour un groupe de jeunes artistes enthousiastes, la publication (passée presque inaperçue) d'*Arturo*, première revue d'art abstrait d'Amérique latine, devient une façon de situer le discours de l'art – visuel et poétique – du Cône sud par rapport aux avant-gardes et aux discours politiques internationaux. En faisant de l'objet d'art le lieu dans lequel faire émerger et transiter la spéculation esthétique et en poussant la pratique artistique aux limites des plus récentes expérimentations plastiques, le mouvement Madí déploie une créativité qui, solidement ancrée dans le contemporain, lui permet de s'affirmer comme la première avant-garde artistique du Río de la Plata et d'anticiper certaines évolutions de l'art non figuratif international.

BIBLIOGRAPHIE

Art d'Amérique latine, 1911-1968, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992 (cat. expo.).

Arturo. Revista de Artes Abstractas, Buenos Aires, n° unique, Talleres Gráficos Experimentales Domingo F. Rocco, été 1944.

ARGUL José Pedro, *Las Artes plásticas del Uruguay : desde la época indígena al momento contemporáneo*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1966.

BAYÓN Damián, *Historia del arte iberoamericano*, vol. III, *Siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Alhambra, 1995.

BORRÁS María Luisa *et al.*, *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997 (cat. expo.).

CASTEDO Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano*, vol. II, *Siglos XIX y XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Cercle et Carré, Paris, 1, mars 1930.

DAGEN Philippe et al., *Histoire de l'art. Époque contemporaine*, vol. IV, XIX et XXe siècles, Paris, Flammarion, 2011.

ELLIOTT DAVID Stuart (éd.), *Argentina 1920-1994 : Art from Argentina*, Oxford, Museum of Modern Art, 1994 (cat. expo.).

LEFEBVRE Henri, *Le matérialisme dialectique*, Paris, PUF, 1990.

LEMOINE Serge, MAISTRE Agnès de, ZAKIN David, *Madí : l'art sud-américain*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002 (cat. expo.).

MALDONADO Tomás, « Tomás contra el arte moderno », in *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, 2, déc. 1946, p. 1-2.

Removedor. Revista del Taller Torres-García, Montevideo, 14, août-sept.-oct. 1946.

ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003.

ROUQUIÉ Alain, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Le Seuil, 1998.

TORRES GARCÍA Joaquín, *Universalismo constructivo : contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1944.

NOTES

1. Entre 1857 et 1930, l'Argentine, qui compte alors 2 000 000 d'habitants, accueille plus de 6 000 000 d'immigrants ; l'Uruguay en reçoit à peine 200 000, mais les étrangers arrivent à représenter la moitié de la population de Montevideo.
2. La fondation d'institutions destinées à la valorisation de l'art commence en 1876, avec la création de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, et se poursuit avec la construction de l'Ateneo (1892), du musée national des Beaux-Arts (1895), de l'Académie nationale des beaux-arts (1905) et avec l'ouverture, en 1911 du premier Salon national des beaux-arts. Cela favorise le développement autonome de l'art argentin et contribue à l'émergence de plusieurs mouvements artistiques.
3. En 1907, Fernando Fader (1882-1935) et Cesáreo Bernaldo de Quiros (1879-1969), avec d'autres artistes, fondent le mouvement Nexus dont l'objectif était celui de valoriser l'identité nationale face à la pression migratoire. Les thèmes de leurs peintures sont le paysage, les hommes, le travail et les anciennes traditions du pays.
4. Les Artistas del Pueblo, déjà actifs dans les années 1910, proposent un programme esthétique qui associe l'art et la politique. Leurs œuvres témoignent des conditions de vie des travailleurs et s'inspirent donc d'un réalisme militant. Proches des idéaux anarchistes, ils mettent en valeur le travail manuel et privilégient des techniques artistiques artisanales, telles la gravure et la sculpture.
5. Pedro Figari (1861-1936), avocat, politicien, écrivain et peintre, dédie sa vie à sa terre natale, l'Uruguay, et comme défenseur des droits de l'homme en luttant pour l'abolition de la peine de mort et comme artiste voué à la célébration de l'identité et de la vie quotidienne américaines.
6. L'expression « art non figuratif » apparaît dans les années 1930 et désigne toutes les œuvres qui résultent d'un processus d'abstraction. Pour une analyse détaillée de la relation entre les enjeux esthétiques de l'abstraction et le problème de sa définition terminologique, voir Roque, 2003.

7. Xul Solar est aussi l'inventeur de la « pan lengua », un langage universel, simplifié et musical et du « neocriollo », une langue plus poétique dans laquelle les racines néolatines fusionnent avec les langues et les expressions locales.
8. À Paris, Robert Delaunay (1885-1941) mène des recherches similaires, ses toiles proposant une synthèse de la forme et du mouvement, de la couleur et de la lumière.
9. Torres García, 1944 : 213. En 1929, à Paris, il fonde le groupe Cercle et Carré, auquel adhèrent de nombreux artistes, tels que Jean Arp, Walter Gropius, Georges Vantongerloo, Kurt Schwitters, Wassily Kandinsky et Piet Mondrian. L'année suivante, avec Michel Seuphor, il lance la revue homonyme. C'est dans les pages de *Cercle et Carré* qu'il commence à exposer sa vision constructive de l'art. La création de la revue *Círculo y cuadrado*, à Montevideo en 1936, s'inscrit dans la continuité de ce projet. Finalement, en 1944, il publie l'ouvrage *Universalismo constructivo*, dans lequel il réunit ses textes théoriques et les très nombreuses conférences qu'il avait données depuis son retour en Uruguay.
10. La « section d'or » est une méthode algébrique d'organisation de la composition spatiale du tableau. Élaborée pendant l'Antiquité et développée ensuite par Léonard de Vinci, à la suite de l'abandon de la perspective classique, elle est récupérée par les artistes cubistes. Elle indique le rapport idéal entre les grandeurs.
11. Entre-temps, l'art abstrait commence à s'affirmer à Buenos Aires, et en 1936 Lucio Fontana, avec d'autres artistes, participe à la « primera exposición de dibujos y grabados abstractos » à la galerie Moody. À l'association Amigos del Arte, des œuvres d'art abstrait sont exposées depuis 1933.
12. Joaquín Torres García, cité dans *Art d'Amérique latine*, 1992 : 315, souligné par l'auteur.
13. Fondée en 1919 par Walter Gropius, et fermée en 1933 par les autorités nazies, l'école du Bauhaus propose un art constructif d'inspiration rationaliste. Elle se base sur l'assemblage, sans ornements, de formes élémentaires et de matériaux industriels ou naturels.
14. Carmelo Arden Quin (1913-2010), qui naît à la frontière entre l'Uruguay et le Brésil, est le membre le plus politisé du groupe. D'abord influencé par l'art de Torres García et par les courants artistiques européens, son travail plastique se nourrit dans un deuxième temps des réflexions esthétiques de Rhod Rothfuss.
15. Rhod Rothfuss (1920-1969) étudie le dessin et la peinture au Círculo de Bellas Artes et à l'académie de sa ville natale, Montevideo. La plupart des innovations esthétiques que propose le mouvement Madí sont le fruit de sa génialité créative.
16. Gyula Kosice (1924) naît en Hongrie, à Kosice (son vrai nom est Fernando Fallik), mais il s'installe à Buenos Aires en 1928. Au cours de sa carrière, il se consacre simultanément à la peinture, à la sculpture et à la poésie.
17. Edgar Bayley (1919-1990) est un poète argentin dont l'œuvre est sous-estimée. Il est l'un des fondateurs de l'« invencionismo », un mouvement d'avant-garde actif dans les années 1940 et 1950.
18. Murilo Mendes (1901-1975) est l'un des plus célèbres poètes modernistes brésiliens.
19. Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) est une peintre juive portugaise qui, pendant la Seconde Guerre mondiale, se réfugie au Brésil.
20. Vicente Huidobro (1893-1948) est l'un des plus célèbres poètes chiliens d'avant-garde. Il est le fondateur du mouvement créationniste.
21. Vicente Huidobro, cité dans Lemoine, Maistre, Zakin, 2002 : 16.
22. En 1944, la galerie Comte, de la rue Florida à Buenos Aires, abrite la première exposition des œuvres plastiques des collaborateurs d'Arturo sous le titre de « Grupo Arturo / Invención ».
23. Les textes théoriques sont signés par Rothfuss, Torres García, Arden Quin, Bayley et Kosice.
24. Dans un premier temps, avant que Perón ne devienne ministre du Travail, la lutte contre la subversion sociale et la contestation ouvrière est conduite violemment.

25. Dans le manifeste dadaïste, on peut lire : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles » (Tristan Tzara, *Manifeste dada*, 23 mars 1918).
26. Dans l'après-guerre, le terme « signe » commence à être employé pour indiquer la spécificité de l'art abstrait par rapport au langage figuratif.
27. Carmelo Arden Quin, dans *Arturo*, 1944 : [7].
28. Carmelo Arden Quin, « Manifiesto Madí », lu à l'Institut français d'études supérieures de Buenos Aires le 3 août 1946, cité dans Borrás, 1997 : 30 : [?].
29. Carmelo Arden Quin, « Introducción al Manifiesto », lu dans la maison du psychiatre Pichón-Rivière en 1945, cité dans *Ibid.* : 29.
30. Tomás Maldonado, cité dans Lemoine, Maistre, Zakin, 2002 : 22.
31. Carmelo Arden Quin, « Manifiesto », publié à l'occasion de la matinée madiste organisée chez le Dr Elias Piterbag à Buenos Aires, le 4 avril 1948, cité dans Borrás : 32.
32. En ce sens, les expérimentations de Paul Cézanne (1839-1906) sur les cylindres, les cubes et les cônes, la recherche personnelle de Van Gogh (1853-1890) et les propositions chromatiques des artistes fauves (1905-1908) peuvent être considérées comme les prémisses essentielles de l'abstraction.
33. Edgard Bayley, dans *Arturo*, 1944 : [10].
34. On peut également retracer l'origine du mot « Madí » dans la ligne des provocations dadaïstes : « Madí... Madí... Madí... — Que dites-vous ? — Je ne dis rien parce que Madí ne veut rien dire d'autre que ceci : rien », dans « Madí, capilla artística de los nuevos iluminados », *Aquí está* (Grenoble), 19 septembre 1946.
35. La recherche de Kurt Schwitters (1887-1948), en marge des mobilisations dadas, revêt une importance particulière pour les artistes Madí, qui s'inspirent de ses œuvres pour l'assemblage de matériaux hétéroclites et pour leur transformation/dématérialisation dans le tableau.
36. En 1917, Van Doesbourg lance, avec Piet Mondrian (1872-1944), la revue *De Stijl*. De leur collaboration artistique naît le néoplasticisme, un art fondé sur l'abstraction de toute forme et couleur, dans lequel la ligne, verticale et horizontale, et l'emploi exclusif des trois couleurs primaires, complétés par le blanc, le gris et le noir, sont les seuls éléments picturaux de leurs compositions. Leur objectif est de créer un art qui se situe entre l'abstrait absolu et le réel concret. Les œuvres de Rothfuss, même celles antérieures à son entrée dans le mouvement Madí, suivent ces lignes de recherche.
37. Theo Van Doesburg, cité dans Roque, 2003 : 131.
38. Joaquín Torres García, dans *Arturo*, 1944 : [26].
39. Carmelo Arden Quin, dans *Arturo*, 1944 : [7].
40. *Ibid.*
41. Rhod Rothfuss, dans *Arturo* : [39].
42. Edgar Bayley, dans *Arturo* : [9].
43. Le mouvement cubo-futuriste russe poursuit la même recherche.
44. Joaquín Torres García, « Divertimento », *Arturo*, 1944 : [27-28]. Le poème ayant une forte valeur sonore, nous renonçons à proposer une traduction des vers cités.
45. Sandú Darié (1908-1991) est l'un de représentants les plus importants de l'abstraction géométrique cubaine. Son œuvre se fonde sur l'étude de la lumière, du mouvement et de l'espace.
46. Sandú Darié, cité dans Borrás : 77.
47. La revue *Removedor* est la publication officielle du Taller Torres-García. Ses 28 numéros paraissent entre février 1945 et juillet-août 1953.
48. Joaquín Torres García, dans *Removedor*, 1946 : 4.
49. Joaquín Torres García, dans *Id.* : 2.
50. Sarandy Cabrera, dans *Id.* : 8.

51. *Ibid.*

52. Maldonado, 1946 : 1.

53. Parmi les intégrants de l'association Art Concret/Invention, on peut citer Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Raúl Lozza, Lidy Prati et Edgar Bayley.

54. Parmi les membres du mouvement Madí, outre Arden Quin, Rothfuss et Kosice, on peut citer les frères Blasko et le musicien Esteban Eitler.

55. Le rayonnement de l'art construit dans le reste de l'Amérique latine mériterait un développement qui excéderait les limites de cet article. Néanmoins, il est important de signaler que les pays dans lesquels l'art non objectif trouve un large écho sont le Venezuela, le Mexique, le Brésil et la Colombie.

56. Carmelo Arden Quin, « Manifiesto », publié à l'occasion de la matinée madiste organisée chez le Dr Elias Piterbag à Buenos Aires, le 4 avril 1948, cité dans Borrás : 32.

57. Carmelo Arden Quin, « Manifiesto Madí », lu à l'Institut français d'études supérieures de Buenos Aires le 3 août 1946, cité dans *Ibid.* : 30.

58. Carmelo Arden Quin, « Introducción al Manifiesto », lu dans la maison du psychiatre Pichón-Rivière en 1945, cité dans *Ibid.* : 29.

59. Rothfuss expose ses premières « peintures articulées » ou « coplanares » chez Grete Stern, en décembre 1945.

60. Rhod Rothfuss, dans *Arturo* : [40].

61. En ce sens, l'art Madí anticipe notamment les solutions non figuratives du « shaped canvas » états-unien.

RÉSUMÉS

En 1944, l'apparition de la revue *Arturo* marque le commencement d'un art non figuratif proprement latino-américain. En signalant les antécédents artistiques régionaux et internationaux et en montrant le contexte historique mondial dans lequel émerge le mouvement Madí, cet article propose une analyse de sa valeur culturelle et de ses enjeux esthétiques en même temps qu'il permet de saisir l'originalité de la contribution du Río de la Plata à l'évolution de l'art abstrait contemporain.

En 1944, la publicación de la revista *Arturo* marca el comienzo de un arte no-figurativo propiamente latinoamericano. Al describir los antecedentes artísticos regionales e internacionales y mostrando el contexto histórico en el que surge el movimiento Madí, este artículo propone un análisis de su valor cultural y de sus propuestas y desafíos estéticos al mismo tiempo que permite comprender la originalidad del aporte rioplatense a la evolución del arte abstracto contemporáneo.

INDEX

Mots-clés : Argentine, *Arturo*, Madí, abstraction, poésie, matérialisme esthétique

Palabras claves : Madí, *Arturo*, arte no-figurativo, abstracción, poesía, materialismo estético, Río de la Plata.

AUTEUR

ROBERTA TENNENINI

Université Toulouse – Jean Jaurès, LLA-CREATIS robertatennenini[at]gmail.com